

УДК 7.03

**Савицкая Лариса Леонидовна,**  
доктор искусствоведения, профессор  
Харьковского национального университета  
им. В. Н. Каразина  
[Lorasav@mail.ru](mailto:Lorasav@mail.ru)

## **ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ ЛИК ХАРЬКОВСКОГО АВАНГАРДА. 1920-е ГОДЫ**

*Статья посвящена социальной трансформации художественной жизни Харькова 1920-х годов и футуризму как главному выразителю процесса обновления культуры. Отмечается особенность развития футуризма 1920-х годов – активное участие в создании производственного искусства. Показано, как процесс индустриализации и урбанизации формировал качественно новые эстетические ценности и понятия. Среди adeptов футуризма выделены имена А. Гастева и В. Рожаницина, много сделавших для популяризации идей новой культуры в Харькове, но оставшихся вне поля внимания отечественной науки. Введение русскоязычных текстов харьковских сторонников футуризма в историю авангарда в Украине обозначено как актуальная задача отечественного искусствоведения.*

*Ключевые слова: футуризм, производственное искусство, пролетаризация, урбанизация, индустриализация.*

**Савицька Лариса Леонідівна,** доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна.

### **Індустріальне обличчя харківського авангарду. 1920-ті роки.**

*Стаття присвячена соціальної трансформації художнього життя Харкова 1920-х рр. і футуризму як головному виразнику процесу оновлення культури. Підкреслена особливість розвитку футуризму 1920-х рр. – його активна участь у створенні виробничого мистецтва. Виявлено, як процес індустріалізації та урбанізації формував якісно нові естетичні цінності та поняття. Серед adeptів футуризму виокремлені імена О. Гастєва та В. Рожаницина, які багато зробили щодо популяризації ідей нової культури у Харкові, але їхня діяльність залишилась за межами уваги вітчизняної науки. Введення російськомовних текстів харківських прибічників футуризму до історії авангарду України визначене як актуальне завдання вітчизняного мистецтвознавства.*

*Ключові слова: футуризм, виробниче мистецтво, пролетаризація, урбанізація, індустріалізація.*

**Savitska Larisa,** DSc. in Arts, professor of V. N. Karazin Kharkiv national University

### **Industrial Image of Kharkov Avant-garde in the 1920s**

*The article is devoted to social transformation of artistic life of Kharkov of 1920s and futurism, as main express of process of updating of culture. The feature of development of futurism is marked is active voice in creation of productive art. It is shown, as a process of industrialization and urbanization formed new aesthetic values and concepts qualitatively. A. Gastev and V. Rozhitsin stand out among the futurism agitators and figures of the Proletcult, their work period in Kharkov is evaluated. It was discovered that in the history of artistic culture of Ukraine these names did not seem to exist. The reason for that is one – the language selection of material. It is claimed that the analysis of the avant-garde art renovation in Kharkov will be incomplete without introducing local Russian-language texts into cultural space of Ukraine. It is emphasized that the idea of approach*

*between the creator and the life is fundamental for the movement "for materialization of art". In the period of modern art renewal this idea is particularly important. The reform the analysis of cultural practices of the 1920s remains topical.*

Key words: *Kharkov, futurism, industrialization, proletarianization, urbanization.*

Хорошо известно, что активный период авангардного движения в искусстве Харькова приходится на 1920-е годы – время стремительно нарастающей политизации художественной жизни страны. Усилиями идеологов новой власти пролетарская культура из теоретической конструкции превращалась в феномен реальности, грозный и грозный. В прессе настойчиво проводили мысль о необходимости введения диктатуры пролетариата в культуру. В 1921 году, когда харьковский сектор Главполитобразования открыл выставку, состоящую из работ дореволюционного времени, и предложил перенести ее в рабочие кварталы города, Василий Эллан-Блакитный и его сподвижники расценили это намерение как происки реакции, свидетельство отсутствия контроля за "буржуазными специалистами и мелкобуржуазной стихией", способной "захватить процесс строительства искусства" [2]. Общее собрание работников художественной культуры тут же приняло жесткую резолюцию. В ее тексте декларировалась необходимость установления твердой диктатуры в сферах искусства, очерчивался путь советской политики в сфере духовной жизни. Суть политики сводилась к "приобщению широких масс пролетариата к процессу творчества, использованию полезных для пролетариата специалистов искусства прошлого через суровый контроль государственных и пролетарских политико-просветительских органов" [2]. Противостояние художников отжившей буржуазной формации и мастеров формирующейся пролетарской культуры (насаждающееся большей частью искусственно) создавало в повседневности особую фронтовую среду. Конфликт, столкновение, война, а значит наличие фронтов (изофронт, кинофронт и, конечно, литературный фронт) активно озвучивались прессой, приучая общественность к состоянию вечного боя с вечным противником. Кровавый цвет войны повсеместно и агрессивно звучал в названиях разных производственных структур и коллективов: "Красный архив", "Красное студенчество", "Красная рубаха", "Красная оса", "Красный спорт" и т. д. Быть "красным" значило иметь своеобразный знак качества, демонстрировать преданность новой власти.

Идея антагонизма, ставшая инструментом организации социума, могла проступать и в построении экспозиции выставок. На "Первой выставке пролетарского искусства" в Харькове (1918) произведения профессиональных художников экспонировались в отделе "Буржуазное искусство", в то время как самодеятельных художников-пролетариев представили в разделе "Искусство будущего". Классовый критерий оценки не способствовал успеху произведений самоучек, однако содействовал последовательной и настойчивой работе по привлечению пролетариев к художественному творчеству. "Все основные задачи советской художественной политики развязываются только путем развития самодеятельного творчества масс, – писал политрук от искусства Иван Врона. – Освободить и вызвать к жизни эту самодеятельность, помочь ей, содействовать развитию, значит правильно решить очередную задачу. Это альфа и омега на-

шей художественной политики" [3]. Необходимость воспитания творца с ментальностью пролетария осознается и всячески муслируется в прессе как условие укрепления идеологии большевизма.

Создание пролетарской культуры мыслилось частью производственного процесса, отсюда – создание в Харькове театральной студии-мастерской "У станка", "Цеха поэтов" и "Художественного цеха" (1918–1919) – своеобразной творческой коммуны, объединившей литераторов, музыкантов, актеров и художников. Деятели изобразительного искусства составляли производственную иерархию мастеров и подмастерий. "У нас завод, производство, – говорил поэт киевского литературного очага "Подвал" Мизинов, – надеюсь, что через год-два литературная промышленность не только в Киеве, но и на всем юге будет процветать" [7]. В культурном обиходе появляются новые словосочетания: работник искусства, инженер искусства; к ним предъявляют требование "вдохновиться энтузиазмом индустриальных темпов" [14]. В графическом оформлении журналов исчезают привычные сельские пейзажи. Концовки Охрима Судоморы (художника, оставшегося верным тематике сельской идиллии) в журнале "Новая громада" воспринимаются анахронизмом на фоне обложек с изображением заводских труб, энергично изрыгающих дым.

Лозунг времени "Ближе к массам!" вынуждал деятелей авангарда пересматривать творческие позиции или активно доказывать актуальность своего искусства для новой культуры. Контуры будущего искусства пытались выстроить, перебирая возможные варианты среди художественных направлений прошлых лет. Пассивные методы реализма, как "непригодные для воплощения пафоса героического, отбрасывались" [17], "подходящую форму для пролетарского искусства" находили в импрессионизме" [11]. "Импрессионизм не отделяется и не отстает от жизни, – рассуждал поэт и несостоявшийся художник Иван Кулик, – не занимается, как реализм, многолетним созданием своих произведений, так как на это теперь нет времени. В импрессионизме нет лишней рассудочности и сентиментальной нудной пропаганды, так как не имеет он времени на пропаганду... Он занят ударной, боевой, революционно-художественной агитацией" [11]. Наряду с импрессионизмом, позитивно оценивали экспрессионизм; исключая "идеологическую и живописную растрепанность" течения, приветствовали страстность его "речи" как качество, необходимое пролетарскому искусству.

С футуризмом у критики отношения складывались сложные. Для экономической фазы революционного процесса творческие методы футуризма, по мнению идеологов пролеткульта, были уже не пригодны. О заслугах футуризма в разрушении старого мира вспоминают редко (в лучшем случае футуризм характеризуют как искусство переходного времени), чаще упоминают дореволюционные корни течения, не внушающие доверия большевистской власти. "Футуризм, как порождение капитализма, был верен своему классу и периоду его господства", – писал все тот же И. Кулик, ставя в вину футуризму индивидуализм и боязнь попасть под влияние коллектива [12]. Теоретики превращали футуризм в "динамизм", новый романтизм аэропланов и машин. Термин "динамизм" отдалял старый "драчливый" футуризм от нового, "очистившегося в огне революции" [10].

Динамизм был искусством самодостаточным и слиться с пролетарским искусством не мог, поскольку имел "буржуазную богемскую природу" [9]. И все же именно футуризм имел наиболее выразительный имидж новаторского течения.

Одна из особенностей творческой жизни футуризма в Харькове – его ускоренная трансформация, переход к решению задач, связанных с участием в новой экономической политике, формированием на ее основе производственного искусства. В 1923 году в Харькове, по примеру москвичей, создают "Левый фронт искусства"; в его задачу входило "внедрение в изобразительное искусство производственного принципа и обслуживание политпросветительских организаций, театров, клубов, заводов" [19]. Большинство харьковских лефовцев – художники, входившие ранее в футуристическую группу "Союз семи": Г. Цапок, Н. Мищенко, Б. Косарев, В. Ермилов, а также А. Хвостов, В. Бондаренко, Н. Соболев и другие. Появляющиеся на выставках работы В. Ермилова, выполненные инструментами мастерового, харьковская пресса отмечает как важное свидетельство перехода художника от мольберта к станку. Время наибольшего общественного признания мастера приходится именно на период социально-культурного движения за "материализацию искусства". Развернувшиеся в стране индустриализация, пролетаризация и урбанизация были его главными катализаторами.

Успех художника настойчиво связывали с "сознательным участием в процессе пролетарской революции, сознательным подходом к творчеству" [11]. Сознательность, а рядом с ней надежность, точность, продуктивность приобретают статус преимущественных качеств пролетариата, его связь с техникой абсолютизируется. Пролетариат и машина, как взаимодополняющие и усиливающие друг друга силы, в сфере искусства претендуют на первенство в воплощении. Героизм, социальная активность, авторитетность активно привязываются в искусстве к образу машины ("...Піду! Піду на паротяг! Вивчусь. Збудую собі так. Зроблю самокат. Плазуни. Вітрокрил. Самоліт. Машину... машину... машину..." – строки из поэмы Сандро Касьянюка "Машиночі душі") [13]. Идею эпохи модерна – жизнетворчество силами искусства – наступающий техницизм преобразует: искусство может изменить жизнь только в союзе с машиной. Техника, машина – новое оружие пролетариата – откровенно сакрализуется, как это происходит в поэзии М. Хвилевого:

"І молився я:  
Отче наш – електричної системи  
віку!  
На твоїх крицевих віях  
Запеклася майбуття сльоза.  
Твоя напруженість воліє  
На патлах буйних днів  
Провести лабіринти смаку.  
Да святиться –  
Твоє ім'я.  
Да буде твоя непохитна воля  
Там –

На землі,  
Як тут – в заводі" [18]

1921

Заводские трубы, опоясывающие земной шар, машины, станки, организующие окружающее пространство и превращающие его в огромный цех – пространенная картина мира в произведениях искусства и отечественной поэзии того времени. Его хронотоп настойчиво и, как казалось тогда, необратимо был обращен в будущее. Знаком, символом (синей птицей) будущего выступал образ города. Урбанизм виртуальный, получив шанс на воплощение в реальности, приобрел новые черты с созданием Михаилом Семенко в 1923 году Ассоциации коммукультовцев. Программный пункт деятельности новой организации – установка культуры, творчества на рельсы наукотехники [8].

В поэзии и графике индустриальный пейзаж обретает статус новой, индустриальной идиллии. В 1925 году Иван Иванов, художник, близкий к группе "Семи", пишет акварель "Индустрия". Пространство графического листа до предела заполнено приметами промышленного века: в небе – дирижабль и самолеты, в море – пароходы, на земле – паровозы, эстакады и лес заводских труб. Такие индустриальные пейзажи мастерски создавали В. Ермилов, Н. Мищенко и другие члены "Семи".

"Дымите трубы торжественно. Ваш смрадный труд не потерян. Дымите" – это строки из поэмы Алексея Гастева "Манифестация", опубликованной в харьковском "Сборнике Нового искусства" в 1919 году [4]. В тот год Гастев возглавил Всеукраинский Совет Искусства, его поэзию публиковали местные издания "Колосья", "Пути творчества". Художественно-производственное мировоззрение А. Гастева (определение Б. Арватова, теоретика Лефа) [6] близко футуризму. Поэт энергично воспевал индустриализацию, используя новую образность; в его поэтическом языке появились словосочетания: мозгомашинны, киноглаза, электронервы, артерионасосы и трудо-атаки [6]. Поэтический пафос "Овидия горняков, шахтеров, слесарей", как назвал Гастева Николай Асеев [1], можно сравнить лишь с энергетикой урбанизма Михайла Семенко, написавшего только в 1918 году пять стихотворений с названием "Місто". Но если поэзию Семенко после десятилетий забвения оценили по достоинству, то деятельность Гастева в Харькове, как и работа русскоязычных изданий, популяризовавших футуризм и пролеткульт, остается вне поля внимания в Украине. А ведь судьба у Гастева и Семенко – одна: оба были репрессированы и расстреляны (Семенко в 1937, Гастев в 1939 г.).

Характерно, что в обстоятельной книге Олега Ильницкого "Украинский футуризм" (пер. с англ. Рая Тхорука; Львов: Летопись, 2003) нет даже упоминаний о харьковских журналах "Пути творчества" (1919–1921), "Творчество" (1919), "Колосья" (1918), "Сборнике Нового искусства" (1919), чьи публикации прямо манифестировали харьковскую футуристическую группу "Семи" и футуризм в целом, как революцию в литературе. О. Ильницким был взят языковой принцип отбора материала. Но без введения в футуристическое пространство культуры Украины местных русскоязычных текстов анализ процесса авангардного "оснащения" искусства Харькова останется не полным.

Две выразительные личности: Валентин Сергеевич Рожицин (1888–1942) – выпускник Харьковского университета, публицист, художественный критик, и Алексей Капитонович Гастев (1882–1939) – поэт, будущий создатель НОТ, прибывший в Харьков в 1919 году, – приложили немало сил к популяризации футуризма и пролеткульта в Украине.

Рожицин свою деятельность начал с издания журналов "Сириус" (1916) и публикаций социал-демократических брошюр в издательстве " Друг народа". По своим политическим взглядам был близок меньшевикам, часто выступал в Общественной библиотеке Харькова (ныне библиотека имени В. Короленко), где собирались недовольные советской властью. Рожицина прозвали "златоустом" харьковских меньшевиков. Его политические взгляды нашли отражение в идейной установке журнала "Колосья", оставившего в Харькове заметный след. Журнал издавался Рожициным в 1918 году совместно с Феликсом Коном (1864–1941), работавшим (в 1917–1918 гг.) на посту комиссара Харьковской губернии по польским делам. В "Колосьях" впервые были опубликованы "Воспоминания" Ф. Кона о революционной деятельности в Польше и России. Большая же часть материала посвящена современной литературе и искусству (Э. Верхарн, Р. М. Рильке, А. Белый), футуристической поэзии и футуризму как культурному явлению. "Колосья" репродуцировали произведения художников "Союза семи" (работы В. В. Бобрицкого /1898–1986/, Б. Ф. Цибиса /1895–1957/) и привлекали членов "Семи" к оформлению журнала. Издание последовательно и настойчиво выражало социал-демократические идеи. Признавая ведущей силой пролетариат, идеология журнала оставалась в пределах завоеваний либерализма 1910-х годов. Отстаивание права на свободу самовыражения, борьба против абсолютизации какой-либо идеи – заметная черта выступлений и переводных статей "Колосьев". Заявляя о своей беспартийности, издание проявляло постоянный интерес к понятиям "интернациональное" и "национальное" в искусстве, к вопросам о пролетарской культуре и ее будущем. В журнале печатались харьковские поэты Г. А. Шенгели (1894–1956), П. С. Шлейман (1893–1968), А. Б. Гатов (1899–1972). Но основной автор статей – В. С. Рожицин, питавший особый интерес к футуризму. Критик выделял три его этапа: западноевропейский, выразивший, по его мнению, эстетическое мирозерцание буржуазного империализма; русский, рожденный анархо-большевистским течением и советский, ставший официальным искусством "красного империализма". Последнему Рожицин пророчил великое будущее. В 1919 году критик выступил в "Сборнике нового искусства" (1919) со статьей "Искусство и падающий мир", в которой заявил о возникновении интернациональной культуры, международного пролетарского футуризма [15]. В этом же году Рожицин покинул Харьков – его назначили председателем комитета по литературе и он (как и Кон) уезжает в Киев, но не надолго. 2 августа 1921 года Рожицин участвует в Харькове в популярном тогда литературном "шоу" – "суде" над имажинистами – в качестве обвинителя<sup>1</sup>.

Будучи специалистом в области средневековой культуры, Рожицин в то же время интересовался современной литературой. Его имя постоянно встречается в

публикациях поэтических сборников, для которых критик писал содержательные предисловия. Немного позднее Рожицин, будучи, как мы бы сегодня его назвали, религиоведом, – работает в архиве Центрального антирелигиозного музея (Москва). Результат работы – публикация нескольких книг. Наиболее известная вышла уже после смерти Рожицина в 1955 г. – "Джордано Бруно и инквизиция"<sup>2</sup>.

Алексей Капитонович Гастев, создатель и руководитель Центрального Института Труда, футуристом не был, но явно симпатизировал течению, назвав его эстетической дерзостью. Пролетарско-футуристический пафос Гастева нашел свое визуальное воплощение в обложке его книги "Поэзия рабочего удара", изданной вторым изданием в Харькове в 1918 г., – земной шар, опоясанный металлической конструкцией. Книга оформлена членом группы "Семи" Н. Л. Калмыковым (1896–1957).

Заметим, что классический итальянский футуризм к этому времени завершил активную, новаторскую фазу развития. В Харькове рожденный социальным и индустриальным воодушевлением эпохи футуризм только входил в пору расцвета. Энергия "машинных душ", воспетая Маринетти в 1909 году, свежо и дерзостно зазвучала в строках отечественных изданий. Никогда потом образ городской цивилизации не получал такого романтического пафоса в отечественной культуре. Правда, следует отметить, что 1917 год изменил футуризм. Как писал современник и участник этого процесса Владимир Силлов, "Октябрь деформировал футуризм, выведя его, прежде всего, за рамки только литературного течения и за пределы искусства вообще. Обобщенные гуманитарные построения футуризма сменились четкой социально-оконкретизированной целеустремленностью (комфуты, "искусство коммун", Леф и др.) [16]. Тексты Гастева – наглядное свидетельство такой трансформации: "Когда гудят гудки на рабочих окраинах, это вовсе не призыв к неволе. Это песня будущего. Мы когда-то работали в убогих мастерских и начинали работать по утрам в разное время. А теперь утром, в восемь часов, кричат гудки для целого миллиона. Теперь минута в минуту мы начинаем вместе. Целый миллион берет молот в одно и то же мгновение. Первые наши удары гремят вместе. О чем же поют гудки! – Это утренний гимн единства" [3]. Таковы строки из книги А. Гастева "Поэзия рабочего удара"; ее издавали множество раз, в последний – в 1971 году. Работы Гастева "Индустриальный мир" (Харьков, 1919), "Восстание культур", "Снаряжение современной культуры" (также вышедшие в Харькове, 1923), выразили главную установку пролеткульта – уход от самооценности станкового искусства к его реальному участию в жизни. Отсюда сложение нового социально-активного языка поэзии и художественного творчества. Харьков, как крупный индустриальный и интеллектуальный центр, активно участвовал в его формировании.

Стоит заметить, что трансформация всех сфер жизни в стране сегодня в очередной раз обостряет проблему взаимоотношений искусства и реальности, поиск его возможных форм. Вот почему опыт художественной культуры 1920-х годов остается актуальным. А потому историк обязан отдать должное всем участникам "духоподъемного" эксперимента, сделавшего Харьков центром авангардного искусства Украины.

*Примечания*

<sup>1</sup> "Суды" над имажинистами прошли в 1920 году в Москве (4 ноября в Большом зале Консерватории, 16 ноября в Политехническом музее).

<sup>2</sup> Здесь впервые переведены на русский язык и прокомментированы протоколы венецианской инквизиции. Издание ценится в науке по сей день.

*Литература*

1. Асеев Н. Гастев. / Н. Асеев [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.rupoem. ru /aseev /all.aspx](http://www.rupoem.ru/aseev/all.aspx)
2. Блакитний Є. Пролеткультура і художня вистава у Харькові / Є. Блакитний // Шляхи мистецтва. – 1921.– № 1. – С. 62.
3. Врона І. Завдання радянської художньої політики / І. Врона // Шляхи мистецтва .– 1921.– № 2.– С. 90.
4. Гастев А. Гудки / А. Гастев // Поэзия рабочего удара. – Рига, 1921 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:[http:// www.gastew.ru| 2015|02| poesia-rabochego udara-123. html](http://www.gastew.ru|2015|02|poesia-rabochego-udara-123.html)
5. Гастев А. Манифестация / А. Гастев // Сборник Нового искусства. – Харьков,–1919. – С. 13.
6. Гастев А. Пачка ордеров. / А. Гастев. – Рига, 1921 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www/az.Lib/ru|9|gastew\\_a\\_k|text\\_0005/shtml](http://www/az.Lib/ru|9|gastew_a_k|text_0005/shtml)
7. Геко. Затишье (Письмо из Киева) / Геко // На посту. – 1923. – № 2–3. – С. 241.
8. Гонг коммункульта. – 1924. – Май.– № 1. – С. 3.
9. Довженко Ол. До проблеми образотворчого мистецтва / Ол. Довженко // ВАПЛІТе. Зошит перший. – Харків, 1926. – С. 25.
10. Коряк В. Футуризм. Український і польський / В.Коряк // Жовтень : Збірник. – 1921. – С. 112.
11. Кулик І. Реалізм, футуризм, імпресіонізм / І. Кулик // Шляхи мистецтва. – 1921. – № 1. – С. 36-38.
12. Кулик І. На шляхах до пролетарського мистецтва / І. Кулик // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2. – С.33.
13. Касьянюк Сандро. Машиночі душі / С. Касьянюк // Шляхи мистецтва. – 1922. – № 2. – С. 31.
14. Чайка. 13-й Жовтень (Чайка) // Мистецька трибуна. – 1930. – № 7. – С. 2.
15. Рожицин В. Искусство и падающий мир / В. Рожицин / Сборник Нового искусства. – Харьков, 1919. – С. 20– 21.
16. Силлов В. Шапочный разбор леса / В. Силлов // Новый леф. – 1928. – № 11. – С. 37.
17. Федоров-Давыдов А. Вопрос о новом реализме в связи с западно-европейскими течениями в искусстве / А. Федоров-Давыдов // Искусство трудящимся. – 1925. – № 17. – С. 3–4.
18. Хвилевий М. В електричний вік / М. Хвилевий // Жовтень: Збірник. – Харків, 1921. – С. 3.
19. Хроніка образотворчого мистецтва // Червоний шлях. – 1923. – № 2. – С. 18.

*References*

1. Aseev, N. (1922). Gastev. Retrieved from [http:// www.rupoem. ru /aseev /all.aspx](http://www.rupoem.ru/aseev/all.aspx) [in Russian].
2. Blakitny, E. (1921). Proletculture and artist performance in Kharkiv. Shlyahami mistetstva, 1, 62 [in Ukrainian].
3. Vrona, I. (1921). Tasks of Soviet artist policy. Shlyahami mistetstva, 2,90 [ in Ukrainian].
4. Gastev, A. (1921). Calls / Poetry working udara. Riga. Retrieved from [http:// www.gastew.ru | 2015 | 02 | poesia-rabochego udara-123.html](http://www.gastew.ru|2015|02|poesia-rabochego-udara-123.html) [in Russian].
5. Gastev, A. (1919). Demonstration, Zbornik New arts, 13 [in Ukrainian].
6. Gastev, A. (1921). Tutu orders. Riga. Retrieved from [http:// www/az. Lib/ru|9 |gastew\\_a\\_k|text\\_0005/shtml](http://www/az.Lib/ru|9|gastew_a_k|text_0005/shtml) [in Russian].